Albrecht Dürer



Landschafts-Aquarelle



11 Oct. 1925

Albrecht Dürer
Landschafts-Aquarelle

Herausgegeben von

Oswald Götz

*

Einundzwanzigstes bis vierzigstes Tausend

1925

Wilhelm Andermann Verlag
Königstein im Taunus
und Leipzig

Gesamtherstellung von Albert Frisch, Berlin, im Frühjahr 1925
Entwurf des Umschlages von Prof. Walter Tiemann, Leipzig

In gleicher Ausstattung liegen vor: Meisterbildnisse des sechzehnten Jahrhunderts. Zwanzigstes Tausend. Blumen und Tiere Aquarelle alter und neuer Meister. Zwölftes Tausend

Vom Eise befreit sind Strom und Bäche
Durch des Frühlings holden, belebenden Blick.

In dem umfangreichen Werke Dürerscher Handzeichnungen bilden die farbigen Landschaften einen kleinen, gesicherten Bestand. Wer Dürer nur aus seinen Bildern und graphischen Blättern kennt, wird beim Anblick dieser Studien in staunendes Entzücken geraten. Wo tritt er, wie hier, mit solcher hemmungslosen Freiheit und großzügigen Sicherheit der Natur gegenüber! Und wo geht er, unbelastet von aller Tradition, so frei seine eigenen Wege, um seiner Zeit die Schönheit und Wahrhaftigkeit der Landschaft zu zeigen und um künftigen Geschlechtern in der Anschauung und Wiedergabe der Natur die Richtung zu weisen! Den Kenner zwar werden diese in alle Welt verstreuten Blätter nicht so überraschen, da aus dem übrigen Werke des Meisters eine intensive Beschäftigung mit der Natur im Großen und Kleinen hervorleuchtet, und da man vielfach bei Hintergründen auf religiösen Darstellungen oder Porträts förmlich zu der Annahme gezwungen wird, hier müsse eine getreue Landschaftsstudie vorausgehen. Bewunderung erregend bleibt für den Kenner jedoch die Energie, mit der Dürer dieses Thema aufgriff, und die künstlerische Konsequenz, mit der er sich fortbildete und seinen Blick erweiterte.

War doch die Tat ungeheuerlich, der Landschaft — im weiteren Sinne der Natur — zu solcher Selbständigkeit im Rahmen der künstlerischen Betrachtungen zu verhelfen. Wer in Deutschland vor Dürer hatte es gewagt, der Natur so ins Antlitz zu schauen und sie mit Pinsel und Feder auf ein kleines Blatt Papier zu bannen. Außer jener Genfer Seelandschaft des Konrad Witz auf dem Fischfang Petri, die wohl eine genauere Studie voraussetzt, ist uns in der deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts kein Beispiel einer wirklichen, auf Selbständigkeit beruhenden Landschaftsmalerei bekannt. Galt doch im Bereich der gotischen Kirche die Natur als unheilig, als niedrigste Erscheinungsform, deren Überwindung dem durch asketische Willensübung gepeinigten Geiste anempfohlen wurde. Die landschaftlichen Gründe auf den Bildern des 14. und 15. Jahrhunderts wurden nur so weit geduldet, als sie zur Klärung der für die religiöse Handlung notwendigen Örtlichkeit dienten. Der Goldhintergrund mag als Symbol dieser vergeistigten Anschauung angesehen werden. Die in Gott versenkte Seele war das Ideal der Zeit, darstellenswert erschienen nur die biblischen Historien und die Legenden sowie die große Reihe der Heiligen selbst. Stellt nun schon die Entwicklung der deutschen Kunst eine mähliche

Befreiung aus diesen engen Fesseln dar, ein erwachendes Interesse für die Umwelt, so ist es doch erst Dürer, der die Natur „entsündigt" und in einer Art pantheistischer Erweiterung in ihrer schönen Existenz eine jener zahllosen Wundertaten Gottes sieht, deren Lobpreisung zu einer selbstverständlichen Aufgabe eines frommen Menschen und Künstlers gehört. Kommt hinzu, daß die wissenschaftlichen Kreise der Zeit sich außerordentlich rege mit dem Studium der Natur zu befassen begonnen hatten. Wie man das Wesen, die besondere Eigenart des Mikrokosmos und Makrokosmos zu studieren und festzulegen suchte, so finden wir auch bei Dürer die tief in ihm verankerte Sucht, dem Wesen der Dinge auf den Grund zu gehen. Was nun Dürers Studien über das Maß wissenschaftlicher Betrachtungsweise hinaus den persönlichen, eigentlich künstlerischen Charakter verleiht, ist in der reinen und liebevollen Art seiner Wiedergabe zu suchen, die neuschöpferisch wirkt und in dem Betrachter ein Gefühl für die edle Lebendigkeit seiner, der Dürerschen Welt auslöst.

Gewiß dienten die Blätter als Vorratssammlung, als Motivenschatz für seine Mappen, die er je nach Bedarf in seinen Stichen und Bildern verwertete. Im Dürerschen Sinne, oder allgemeiner, im Sinne der Zeit um 1500 darf man keine fertigen Bildchen in ihnen erblicken. Landschaftsbilder wie Altdorfer hat er nie gemalt. Einen Grund dafür haben wir auch darin zu suchen, daß seiner Natur jede Absicht fern lag, sentimentalisch zu wirken, die Landschaft zum lebendigen Träger eines Seelenzustandes zu erheben, wie es seine Zeitgenossen Altdorfer und Wolf Huber getan haben. Diese Spiegelung des Ichs mit all seinen Leidenschaften in der Natur, dieses Hineinversenken und Sichselbstverlieren, wie wir in tausendfältigen zarten Abstufungen es bei allen romantischen Malernaturen finden können, kennt Dürer nicht. Bei aller Wärme und Erwärmung verweilt seine Seele beim Objekt stets ruhevoll, und sein Auge verliert nie durch empfindsame Trübungen die Kraft des Sehens und die klare Führung über die Hand.

Wer Dürer angeregt hat zu diesen Studien vor der Natur? Wir wissen es nicht. In der trockenen Nürnberger Werkstatt seines Lehrers Wohlgemut hat er wohl kaum dergleichen erlernen können. Möglich, daß er auf seiner Wanderschaft, die ihn in den Jahren 1490—94 nach dem Süden, dem Bodensee, Straßburg und Basel führte, Anregungen empfing. Möglich aber auch, daß allein der Anblick großartiger Gebirgslandschaften ihn zum Festhalten der Eindrücke zwang. Können wir doch beobachten, wie auf seiner ersten Italienfahrt kurz nach seiner Rückkehr in die Heimat die Betrachtung der alpinen Welt ihn zur Gestaltung lockte. Gerade von dieser Reise sind uns eine Reihe schöner Studien erhalten, die uns den Weg weisen, den er genommen hat. Jene alte Pilgerstraße, die schon so viele Deutsche, Sehnsucht im Herzen, vor ihm gewandert waren, zog auch er, von Nürnberg über Augsburg, Partenkirchen, Innsbruck, den Brenner nach Verona und weiter nach Venedig, wo er eine Zeitlang verweilte. Die Studienblätter, die uns von dieser Reise erhalten sind, werden nach den jüngsten Forschungsergebnissen zwar meist auf der

Rückreiſe entſtanden ſein, da ſie ſich im Stil um ein beträchtliches reifer zeigen als die unmittelbar vor der Reiſe entſtandene Drahtziehmühle und ihr Gegenſtück, die Häuſergruppe von St. Johann bei Nürnberg. Die „Fenedier Klauſe", die Anſichten von Trient, Innsbruck und Welsberg ſowie einige Tiroler Felſenburgen ſind uns erhalten. Wieviel mag untergegangen ſein!

In Italien ſah Dürer die Werke von Mantegna und Bellini. Mantegnas Fresken der Eremitanikapelle in Padua müſſen in ihm, der aus den engen Gaſſen einer kleinen deutſchen Stadt kam, eine ähnliche Erſchütterung hervorgerufen haben wie die erhabene Größe der Alpen. Die ſummariſche, monumentale Geſtaltung, wie wir ſie auf dem Fresko vom Tode des hl. Jakobus finden, hat Dürer gewiß die Augen geöffnet für das Weſen groß angelegter Naturausſchnitte. Wird er bei Mantegna die Kunſt der Zuſammenfaſſung bewundert haben, ſo muß bei Giovanni Bellini, dem damals in Venedig angeſehenſten Meiſter, die farbige Einſtellung auf einen Ton, das Erklingen einer Farbharmonie ihn tief erregt haben, war er doch die laute Buntheit ſpätgotiſcher Tafelwerke gewohnt. Hier wie dort ſah er ein zielbewußtes Streben nach einer einheitlichen Auffaſſung, und wenn er auch den neuen Geiſt in ſeiner Erſcheinungsform gewiß nicht klar erfaßt hat, ſo muß er doch gewaltig das Andersartige empfunden haben, deſſen Auswirken wir unmittelbar darauf in den Reiſeaquarellen zu verſpüren meinen. — Die Abwehr dieſer ſchweren Eindrücke, die natürliche Reaktion, wo das eingeſchüchterte Temperament dann in ungeheueren Fluten alle Dämme ſprengt und ſich deutſcher gibt als je zuvor, kann man in den Holzſchnittfolgen der Apokalypſe und der Großen Paſſion erkennen, die in den Jahren nach der erſten Italienreiſe entſtanden.

Hingegen ſind im Gebiete des Aquarells die einmal gewonnenen, wertvollen Erfahrungen von ihm nie wieder aufgegeben worden. Solange er dieſe Gattung pflegte, ſehen wir ihn im Sinne der Vereinfachung und Zuſammenfaſſung bei zunehmender Sicherheit der Pinſelführung fortſchreiten. In der von uns abgebildeten Auswahl mögen die Landſchaften: Drahtziehmühle, Nürnberg vom Weſten und das Dorf Kalkreut den Weg illuſtrieren, den er hier gegangen iſt. Der graphiſche Stil dieſer Jahrzehnte weiſt eine ähnliche Entwicklung zur maleriſchen Einheit hin auf.

Obgleich Dürer in der Fremde jammerte, daheim wäre er ein Schmarotzer, wie würde ihn nach der Sonne frieren, hat es ihn nach ſeiner Rückkehr aus Italien gerade im Gegenſatz zur ſüdlichen Landſchaft gereizt, den geheimen Schönheiten ſeiner fränkiſchen Heimat nachzuſpüren. So bedauerlich es iſt, daß wir von ſeiner Hand keine Venezianer Anſicht haben, ſo können wir doch dankbar ſein, daß wenigſtens aus den Jahren ſeines wachſenden Ruhmes uns eine Reihe heimatlicher Studien erhalten geblieben iſt. In vielen Fällen iſt es gelungen, die Örtlichkeit feſtzuſtellen, meiſt werden wir vor die Tore der Stadt Nürnberg geführt, ſo beim Weiherhäuschen, der Anſicht von Nürnberg, der Weidenmühle, (Paris, Bibl. nat.), oder wir begleiten Dürer auf einer Wanderung zu Freunden im nördlichen Franken

nach Kalkreut (Ansicht des Dorfes und Ansicht der anschließenden Hügelkette) und Heroldsberg (die schöne Federzeichnung der Sammlung Bonnat, Paris, ist vor kurzem als eine Wiedergabe dieses Dorfes erkannt worden). Aber auch freie Darstellungen wie die groß angelegte Waldlandschaft mit See entstammen den Jahren nach der Italienfahrt. — In späteren Jahren hat Dürer dieses Genre nicht mehr gepflegt. Wir besitzen nur einige Feder- und Silberstiftzeichnungen, von denen die bekanntesten die Blätter der niederländischen Reise sind, der Blick auf das Aachener Münster und die Ansicht des Antwerpener Hafens. Sie sind in ihrer Art vollendet, von einer meisterlichen Sicherheit und charakteristisch in der Physiognomie des Dargestellten.

Gerade wenn man diese Zeichnungen einem Vergleich unterzieht mit der berühmten frühen Deckfarbenmalerei, der „trotzichmüll" (Tafel 1), wie Dürer sie selbst bezeichnet hat, kann man die Spanne Weges erkennen, die Dürer durchmessen hat. Wir stellen die Drahtziehmühle an den Anfang unserer kleinen Reihe, weil sie das großartige Präludium in der Landschaftskunst Dürers darstellt. Welche Weite des Blickes, welche Klarheit der Anschauung! Sicher und ruhig entwickelt er von einem hoch gewählten Standort die einzelnen Momente: den Fluß mit den an beiden Ufern gelegenen Dorfhäusern, das hügelige Tal mit Wiesen, Zäunen, Gebüschen und größeren Siedlungen, im Hintergrunde die abschließende bläuliche Kette eines deutschen Mittelgebirges. Wie sicher gelagert scheint alles trotz gewisser Ungeschicktheiten des Vordergrundes. Mit unendlicher Sorgfalt vertieft sich der Meister in das Detail, den Baumschlag, das Fachwerk der Häuser, die Spiegelung der sonnigen Ufer im fließenden Wasser. In einer später entworfenen Silberstiftzeichnung, die das gleiche Motiv behandelt, ist Dürer dann viel summarischer verfahren. Das Primitive unserer Zeichnung, dieses Im-Vordergrund-nicht-anfangen-können, ist durch eine kühne Überschneidung und einen tiefer gewählten Fluchtpunkt bei gleich hohem Standort überwunden. Aber gerade die etwas breite, ruhevolle Art des Aufzählens macht unser Blatt so vertraut. Dürer berichtet ganz einfach, wie in jener Zeit die Dörfer ausschauten mit ihren ungepflasterten Wegen, ihrer herdenmäßigen Gedrängtheit, mit ihren hohen, spitzen Strohdächern; demgegenüber die freie Landschaft an einem sonnigen Spätsommertage, lockend zur Wanderung. Ein paar Staffagefiguren, ein Wanderer, ein Reiter in der Furt, einige Hühner auf der Straße, im Torausschnitt der Mühle (?) die Silhouette eines Mannes, auf den Wiesen einige flüchtig gezeichnete Personen und ein Reiter, das ist alles, was an „Lebewesen" hier existieren darf.

Läßt die Drahtziehmühle bei ihrer klaren Buntheit noch die scharfe Beobachtung des Luft- und Lichtphänomens vermissen, so sind gerade die beiden anderen, in der nächsten Umgebung Nürnbergs entstandenen Blätter, das Weiherhäuschen (Tafel 2) und Nürnberg vom Westen (Tafel 3), erfüllt von Luft und Licht. Beim „weier Haws" (Tafel 2), einem kleinen Türmchen auf einer Insel der Pegnitz, das in

Kriegszeiten dem Rat der Stadt Nürnberg als Pulvermagazin und als Refugium gedient hat, sucht Dürer die Stunde nach Sonnenuntergang festzuhalten. Die Dämmerung ist hereingebrochen, die schweren Schatten der Nacht lassen die Dinge zusammengehen. Das Abendgewölk, von den Sonnenstrahlen nicht mehr berührt, ballt sich zur blauschwarzen Masse, gegen die in lichten Reflextönen die breite Fläche des Flusses sich abhebt. Die Silhouette des Turmes mit seinem roten Schindeldach sticht gegen die wolkenfreie Partie des Himmels ab, die Spiegelung im Wasser ist fließend und leicht. Fern am Horizont einige Streifen Gelb und Lila. Dürers Standort war am Ufer, an einer Krümmung des Flusses. So entwickelt er die Tiefe nach zwei Seiten und benutzt den Kahn und das Grasbüschel links und rechts im Vordergrund gleichzeitig als vorderen Abschluß und als „Repoussoir". Der Vergleich mit der Drahtziehmühle lehrt, wie geschickt er hier mit der Verteilung der Massen verfährt, wie er die Dinge zum bildmäßigen Gefüge zusammenbiegt, die Akzente verteilt und durch Formen und Farbenabstufungen in dem kleinen Blatte der Landschaft eine ungeheure Weite verleiht. In seiner ausgesuchten Tonigkeit wird die Stimmung der Stunde sicher und fest getroffen, eine Stimmung, die dem Rhythmus der Tageszeiten Rechnung trägt. — Dürer benutzte das Blatt als Studie für eine Hintergrundslandschaft. Auf dem berühmten Kupferstiche der Madonna mit der Meerkatze finden wir das Häuschen im Gegensinne wieder.

Auch bei dem anderen Blatte „Nörnperg" (Tafel 3) nimmt Dürer eine geschickte Zweiteilung des Breitformates vor. An einer Wegbiegung hat er Platz genommen. Man sieht den welligen Sandweg in der Mitte nach der Tiefe zu verlaufen. Rechts hinter der Stadtmauer, etwas tiefer gelegen, Nürnberg mit seinen Toren und Häusern, im Hintergrunde die Burg. Links erstreckt sich eine Mauer dem Wege parallel in die Tiefe, dahinter Wiese und in einiger Entfernung die Häuser von St. Johann. Der Horizont ist tief gerückt. Ein leicht bewölkter farbloser Himmel faßt alles zusammen. Und neben dieser sicheren Disposition des Landschaftlichen — man beachte nebenbei den Verlauf der Bodenwellen — eine sichere Beobachtung des Atmosphärischen. Über der Stadt schwebt ein bläulicher Dunst, der alle Häuser zu einer Masse verschwimmen läßt. Während sich die Stadtmauer mit ihren Häuschen und Türmchen im Vordergrunde kräftig in der Farbe und der Silhouette gegen den Himmel absetzt, nehmen die Türme, je tiefer sie im Bilde stehen, an Schärfe und Dichtigkeit ab. Dürer beobachtet die Luftperspektive. Dieses Blatt, meisterlich weil vollendet in der Beherrschung der Mittel, ist würdig, der niederländischen Landschaftskunst an die Seite gestellt zu werden.

An dieser Stelle möchten wir die große, seltsame Farbstudie einschieben, die sich, wie das Weiherhäuschen, im Besitze des Britischen Museums in London befindet. Man hat sie „Morgendämmerung" (Tafel 7) getauft, doch ist überzeugend nachgewiesen worden, daß es sich um eine nicht vor der Natur angelegte Studie handelt,

die unvollendet geblieben ist. Dargestellt ist ein See mit schilfigem Ufer — ähnlich wie beim Weiherhäuschen —, eine Kieferngruppe zur Rechten und einige kronenlose Baumstämme zur Linken. Im Hintergrunde links entwickelt sich posaunenartig das leuchtendfrohe Farbspiel der den Horizont erklimmenden Sonne. Doch läßt sich die Wirkung dieser Erscheinung im Vordergrunde nicht feststellen. In der meisterlichen Verteilung der Masse stellt sich das Blatt den beiden vorigen würdig zur Seite, in der Feinheit der Beobachtung steht es ihnen nach.

Mit breiterem Pinsel und zusammengestrichen in den Formen ist dann das Dorf Kalkreut (Tafel 5) hingesetzt. Dieses Blatt und die schöne fränkische Landschaft in Berlin, die dieselbe Hügelkette von einem tiefer in der rechten Bildhälfte gelegenen Standort wiedergibt, stellen den Abschluß oder den Höhepunkt in der malerisch-impressionistischen Beobachtung des Landschaftlichen dar. Wie ducken sich auf unserem Blatte die Dachrücken der Dorfhäuser, so daß der Blick — auch hier wieder hoher Standort! — ungehindert in die Tiefe gleiten kann. Wie rasch, fast flüchtig wird die Bodenwelle dargestellt, die vorbei an den mächtigen beiden Baumriesen mit der Bank darunter zu einer Gruppe von Häusern im Grunde leitet. Wie summarisch die dunkle Masse des Baumgrüns gegen das hellere Grün des von der Sonne gerade getroffenen Hügelrückens. Man erinnere sich der Sorgfältigkeit in der Behandlung des Einzelnen auf der Drahtziehmühle, um sich das kompakte Zusammenschließen und die nirgends gestörte Anschmiegung an die horizontale Lagerung klarzumachen. Dürer ist hier ganz auf malerische Wirkung eingestellt. Kommt hinzu, daß durch Festlegung eines Fluchtpunktes dieses und das Berliner Blatt geschlossener in der Bildwirkung erscheinen als die „additive" Drahtziehmühle. Man beobachte auch, wie anders die grünen und gelbbraunen Töne ineinander verschmolzen sind, und wie durch die Valeurs trotz Flüchtigkeit der Zeichnung doch die volle Reife einer Spätsommerlandschaft zur Charakterisierung kommt. Es ist die Zeit der Hopfenernte, wie kürzlich nachgewiesen wurde. Die eine Dachwand an der Scheune links ist abgehoben, damit die eingebrachte Frucht trocknen kann.

Wir verlassen deutschen Boden und begeben uns mit Dürer nach Tirol. Doch müssen wir, um dem Gang der Ereignisse gerecht zu werden, den Weg von Süden einschlagen.

Die „fenedier klausen" (Tafel 6) ist als Berghügel bei der Stadt Arco nördlich des Gardasees identifiziert worden. Durch eine Mulde hindurch sehen wir auf den langsam steigenden Höhenzug mit seinen Anpflanzungen von Ölbäumen und Weinreben. Am Fuße des Kegels die mauerumgürtete Stadt, links schroffe Felsen, rechts ein weicherer Fall der Höhenlinie. Auf halber Höhe steht die Zitadelle, verschiedene Verteidigungsmauern werden sichtbar. Das Ganze krönt eine letzte Befestigung. Rechts am Bergkegel vorbei schaut man in die Ebene mit dem abschließenden Gebirge, das in Wirklichkeit, auch von diesem Standort, den Kegel weit überragt, von Dürer aber der scharfen charakteristischen Silhouette wegen gesenkt ist. In

dem Blatte steht Dürer noch unter dem Eindruck des eingangs erwähnten Mantegna-Freskos in der Eremitanikapelle zu Padua. Langsam schichtet sich der Boden, Einzelheiten, wie die Bäume, die Mauern, die Häuser, Türme und Felsen, werden genau verzeichnet. Und doch faßt die Silhouette im großen Zuge alles zusammen. Das Erstaunliche bleibt, wie sicher die Dürersche Raumvorstellung sich erweist: kristallklar sind die Formen gegliedert, die Entwicklung in die Tiefe und Weite ist sicher und ruhig gesehen. Das klare Antlitz des Hochgebirges hat den Künstler über spätgotische Befangenheit hinaus zu einer großen, freien Auffassung der Landschaft geführt.

Hier möchten wir die kleine Bremer Zeichnung „Altes Schloß am Wasser" (Tafel 4) anfügen. Das Blatt zeigt starke Verwandtschaft mit dem vorerwähnten in der detaillierten Behandlung von Bäumen, Felsen und Bauten. Auch hier muß man bewundern, wie sicher Dürer die Schichtung entwickelt. Im Vordergrunde ein Teil des Flußlaufes, links eine ansteigende Höhe mit Gebüsch und einer größeren Baumgruppe als Abschluß und Überleitung zu dem Felsmassiv, das aus Bäumen emporwächst und unmittelbar in das Mauerwerk der Burg übergeht. Darüber ein zarter Himmel, links ein Zug Vögel. Dürer wendet hier wieder das Mittel der diagonalen Tiefenentwicklung an (Hügellinie, Flußlauf). So kommt die Burg ganz frei im Raum zu stehen. Das Raumerlebnis nähert sich dem Ablauf des Wirklichkeitsgeschehens, indem das Gefühl, die Felsklippe zu umschiffen und die Burg so von drei Seiten beobachten zu können, ganz stark dem Beschauer sich einprägt.

In diese Gruppe mag auch die Zeichnung einer Felsenburg gehören, deren Original aller Wahrscheinlichkeit nach verlorengegangen ist. Das Blatt, das wir auf dem Umschlag abbilden, ist wohl eine Nachzeichnung nach der Burg auf dem großen Eustachius-Stich Dürers, zu dem das verlorene Blatt als Vorlage gedient haben mag. Es würde zu weit führen, hier die Gründe für diese Hypothese aufzuzählen. Wenn wir die Zeichnung trotzdem abzubilden wagen, so war die Annahme entscheidend, daß das Blatt aus der Nähe Dürers stammt, von einem Schüler oder Genossen herrührt und in Technik und Qualität sich kaum von den anderen Blättern unterscheidet.

Aus Trient hat Dürer uns eine große Zeichnung von der Stadt (Tafel 8) und eine Ansicht der Burg (Tafel 9) hinterlassen. Die Ansicht von Trient ist umfassend. Die Stadt, am Ufer der Etsch gelagert, bildet nur einen geringen Bestandteil des Ganzen. Rechts und links stehen hohe Berge, breit hingelagert und nach der Tiefe zu sich lichtend. Trotzdem liegt Dürers Hauptaugenmerk bei der Stadt sowie dem Flusse davor, dem Uferweg und dem Ufer der Jenseite. Hier zeichnet er mit spitzem Pinsel, und die Farben der belichteten Häuser und der spiegelnden Wasserfläche haben einen kräftigen Glanz. Die ganze rechte Seite ist nur flüchtig hingeworfen. Aber trotz dieser Verlagerung nach links bleibt die ruhige Ausgeglichenheit der ganzen Szenerie das Bemerkenswerte. Wo hatte denn in Deutschland jemand die Welt so

weiträumig gesehen! Wie die Höhenzüge ohne gotische Übertriebenheit in die Tiefe verlaufen, wie sie kesselförmig das Tal einfassen und dieser ewige Himmel sich darüber wölbt, ja wer konnte außer Dürer so etwas beobachten und wiedergeben? Und wie hatte sich sein Blick für Tonwerte geschärft! Wer unter der Härte Dürerscher Farbgebungen auf vielen seiner Ölgemälde leidet, wird hier den Beweis finden, wie fein er die zarten Abstufungen der Farben in der Landschaft beobachtet, ein Beweis übrigens, der sich indirekt auch aus seinen Kupferstichen der Zeit nach 1500 ablesen läßt.

Die Ansicht des Schlosses von Trient ist weniger eindrucksvoll als die vorige Zeichnung. Das rein Landschaftliche kommt kaum zu seinem Rechte. Wir sehen ein paar interessante Baulichkeiten, deren scharfe Konturen mit der Feder gezogen sind, der Vordergrund ist flüchtig behandelt. Für Dürer mag neben dem Topographischen rein künstlerisch die Frage der diagonalen Tiefenentwicklung bedeutsam gewesen sein. Auch hier hatte er in Italien, wie schon vor ihm Pacher, gelernt, und wir sehen vielfache Anwendung dieses Motivs in seiner folgenden Graphik.

Von Trient kam Dürer nach Klausen. Die Zeichnung ist nicht erhalten, aber als Beweis dafür, daß sie existiert hat, mag die Landschaft auf dem berühmten Kupferstich „Das große Glück" dienen, die vor einiger Zeit als die Ortschaft Klausen erkannt worden ist.

Der nördlichste Punkt in Tirol, den Dürer fixiert hat, ist Innsbruck (Tafel 10). „Isprug" schrieb er später darüber, wie wohl die meisten Namenserklärungen von ihm beim Durchblättern der Mappe später aufgesetzt sind. Dürer schichtet sein Bildchen in drei Teilen: Wasser, Stadt und Himmel, einer Einteilung übrigens, wie wir sie im französischen Impressionismus des 19. Jahrhunderts wiederfinden. Im Interesse der zackigen Stadtsilhouette — wie gotisch spitz hier alles wieder wird! — läßt er die Berge im Hintergrunde außer einer geringen Andeutung fort. Einige noch stehende Gebäude hat man in der Zeichnung wiedererkannt. Der Reiz dieses Blattes besteht neben der klaren Distanzierung in seiner Tonigkeit. Wie lustig unterbricht das Rot der Dächer das Blaugrün des Himmels, und wie fein sind die huschenden Spiegelungen des Städtchens im Innflusse getroffen. —

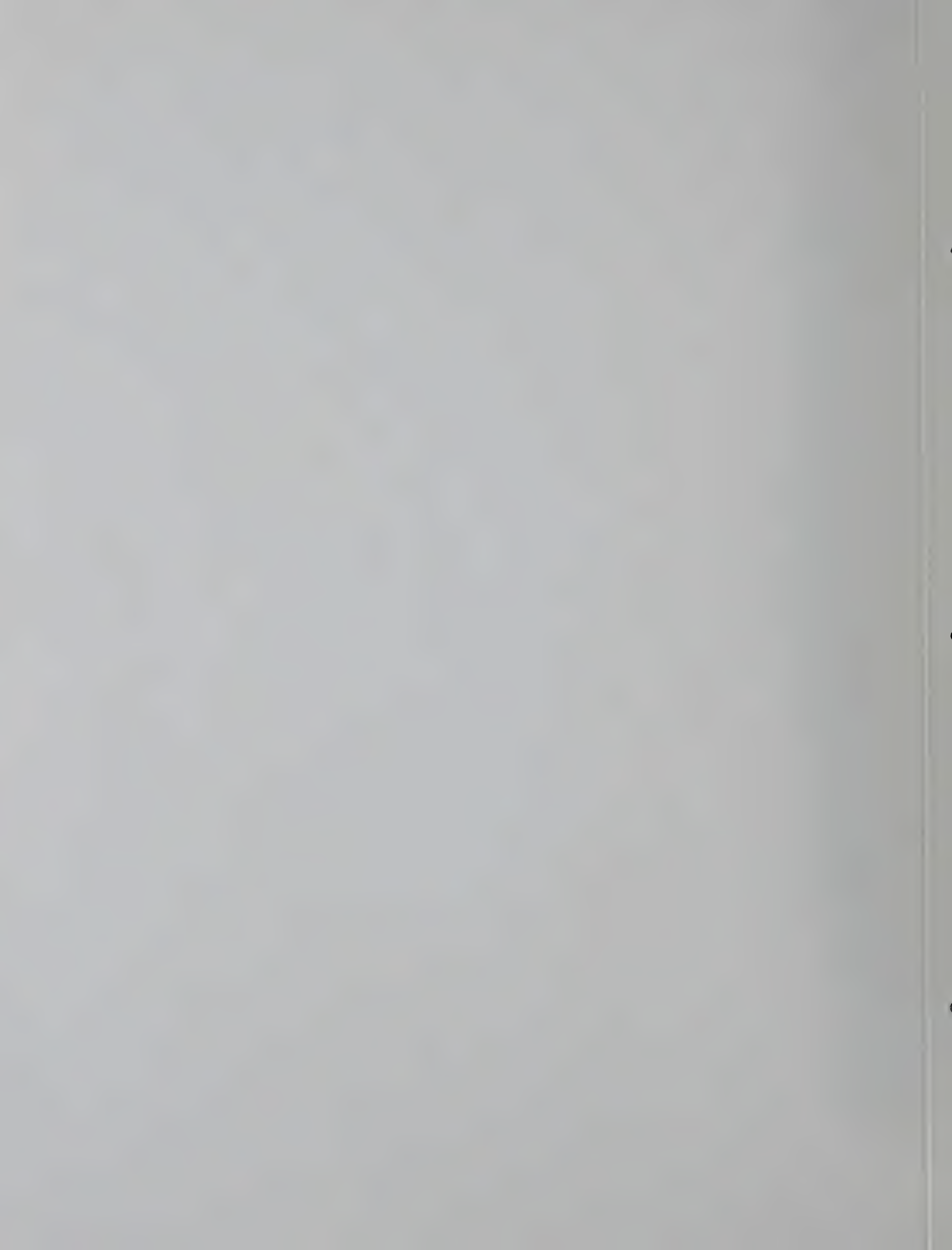
Wir besitzen von Dürers Hand an die dreißig Wasser- und Deckfarbenmalereien, von denen wir elf, also bald die Hälfte, abbilden konnten. Dürer steht mit diesen Blättern so gut wie isoliert unter seinen Zeitgenossen. Man kennt außer seinen Aquarellen nur einige wenige Zeichnungen dieser Art, am schönsten sind die Blätter von Altdorfer und Huber. Doch verraten sie nicht jene konsequente Einstellung auf Wirklichkeitsdarstellung und eine intensivere Beschäftigung mit der Technik. Man muß sich füglich wundern, daß gerade der größte Meister der Linie diese Technik anwandte, und Malernaturen wie Altdorfer, Huber und Hans Baldung Grien in ihren Landschaftszeichnungen sich hauptsächlich der Feder bedient haben. Daß aber gerade Dürer aquarellierte und die farbige Erscheinung der Welt in Studien wiederzugeben

versuchte, mag als Beweis seines umfassenden Könnens dienen. Gerade hier und in den untrennbar damit verbundenen farbigen Pflanzen- und Tierstudien sehen wir ihn im ungehemmten Kontakt mit der Natur. Frei von humanistischer Kläubelei und theoretischem Bemühen gibt er sich ganz der malerischen Erscheinung hin. Es ist der wohlbedachte Ausgleich in Dürers künstlerischer Individualität, daß seinen intellektuellen Bestrebungen jene sichere Gabe einer freien Naturbeobachtung entgegenwirkte, von der die farbigen Landschaften einen der verblüffendsten Beweise liefern. Sie sind, wenn auch keine Bekenntnisse, so doch Leistungen des Genies und Ausdruck eines großen, frei gewordenen Künstlertums, daß tief in der heiteren Schönheit dieser Welt verwurzelt ist.

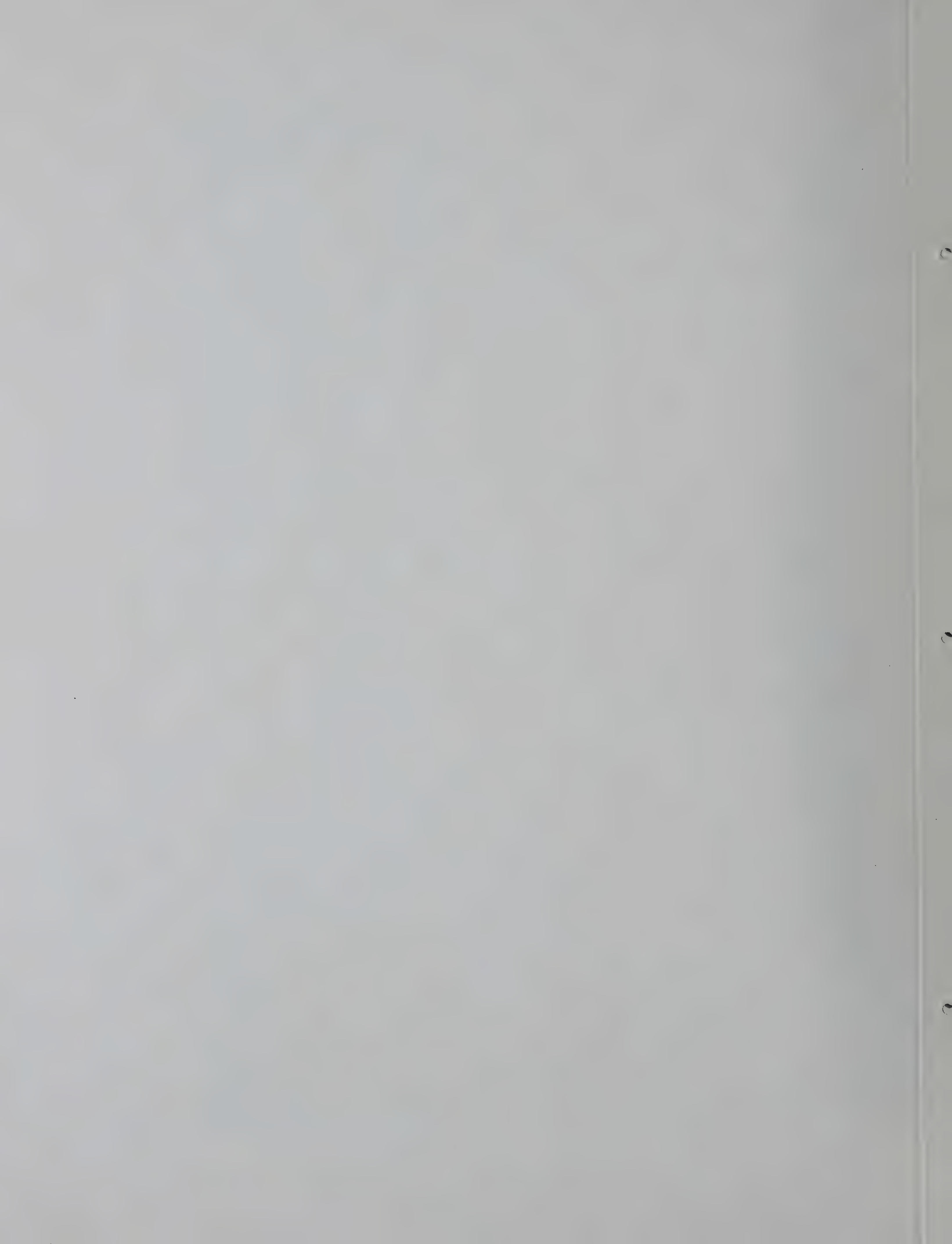
Verzeichnis der Tafeln

Die eingeklammerten Zahlen beziehen sich auf die große Publikation Lippmanns der Dürer-Zeichnungen.

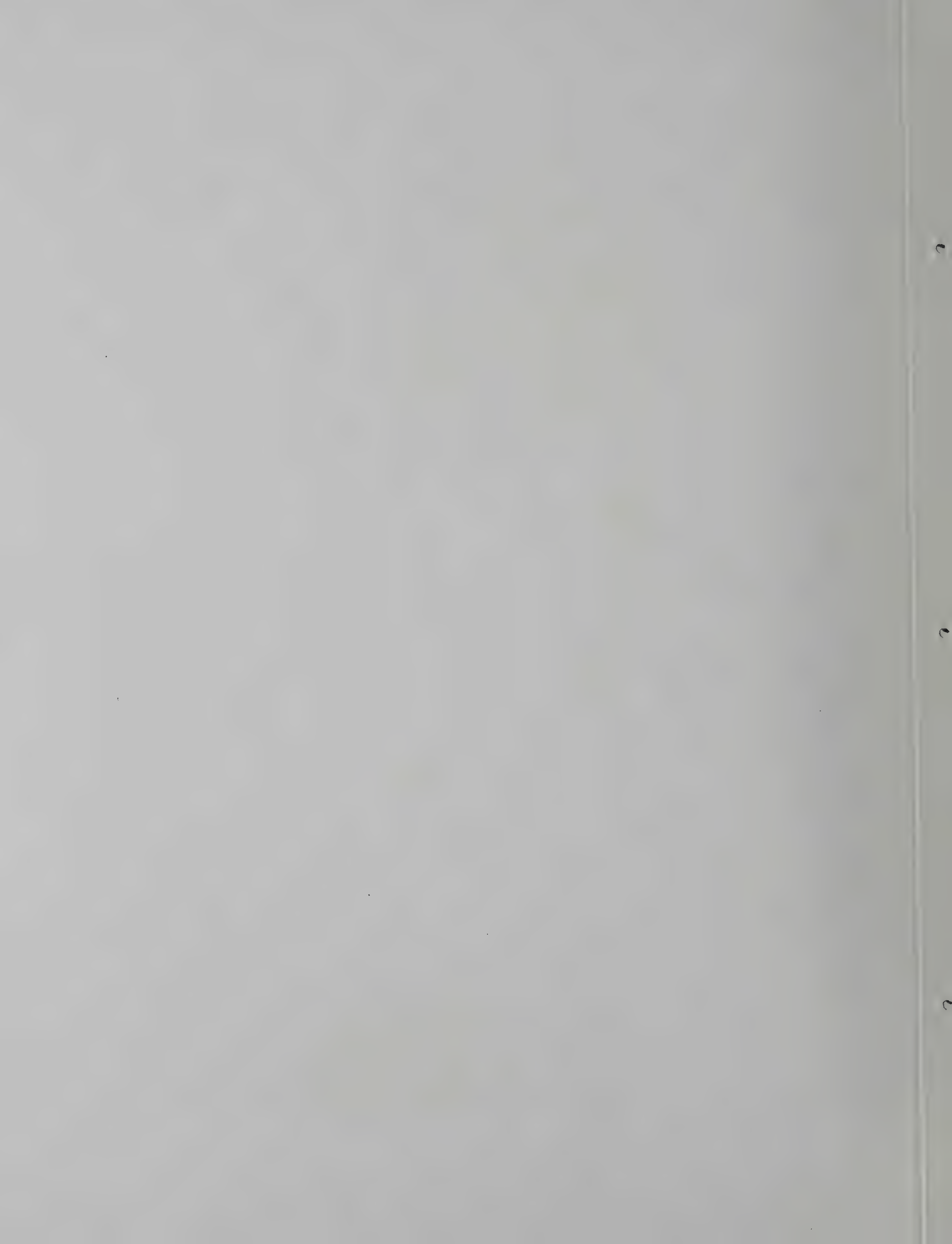




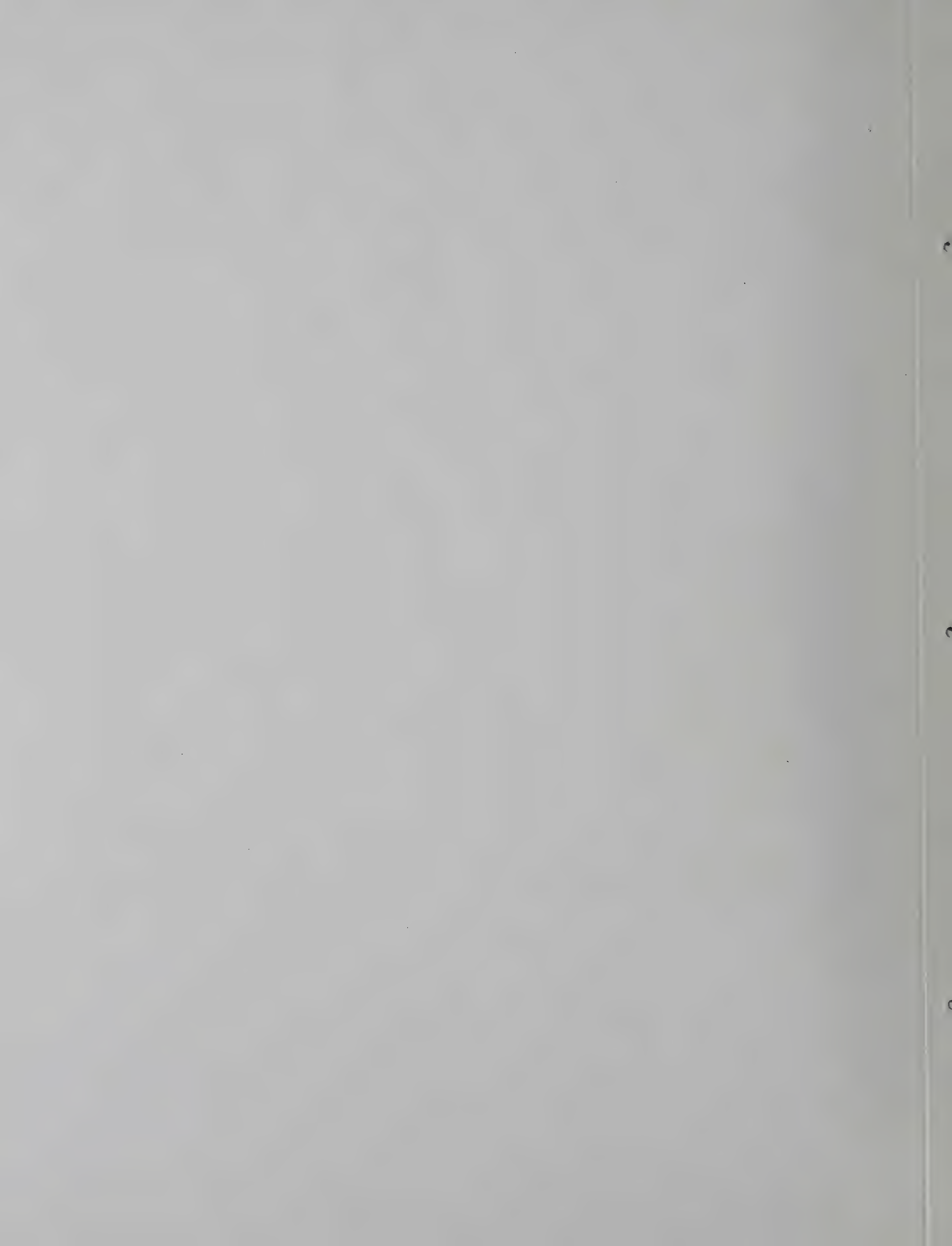




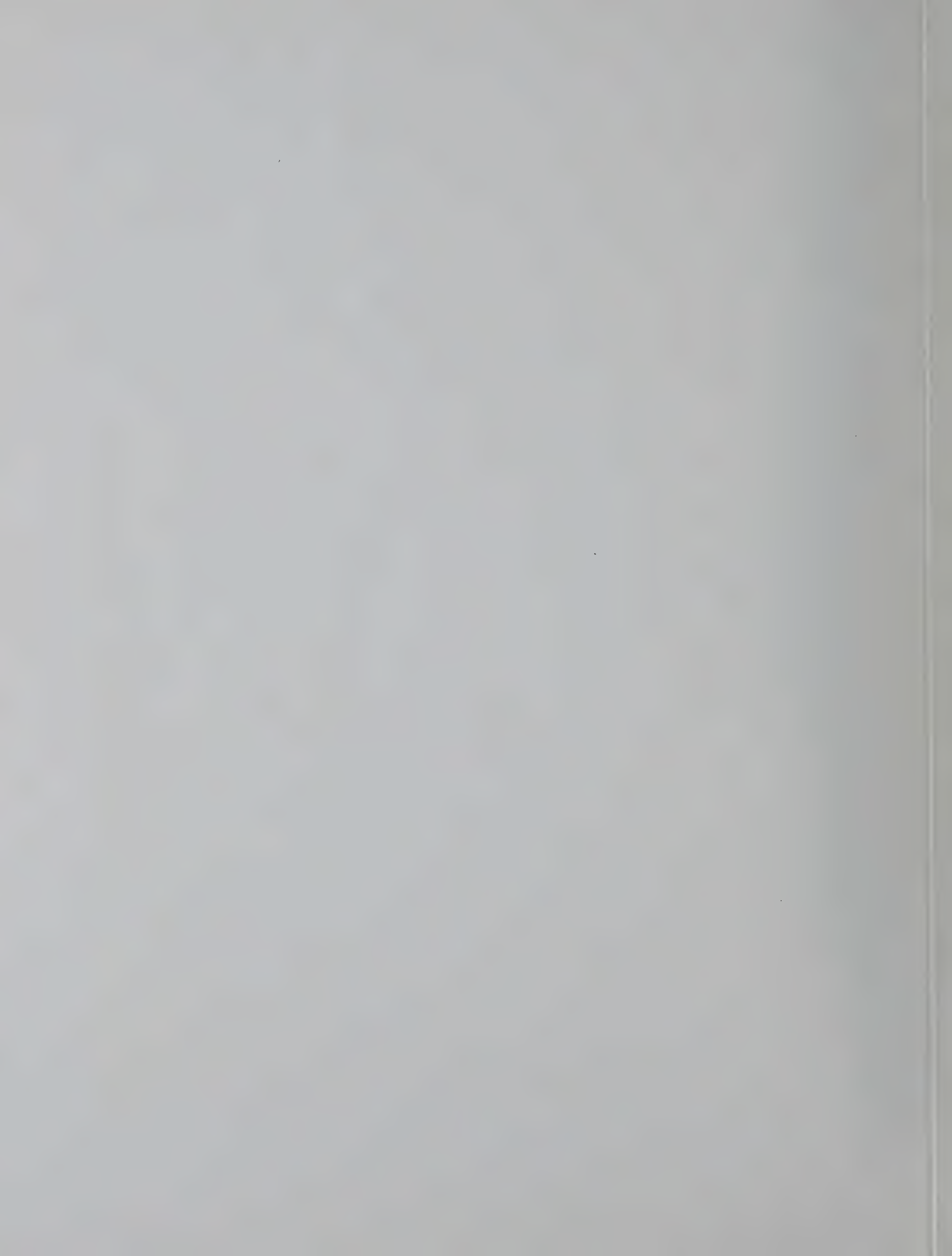




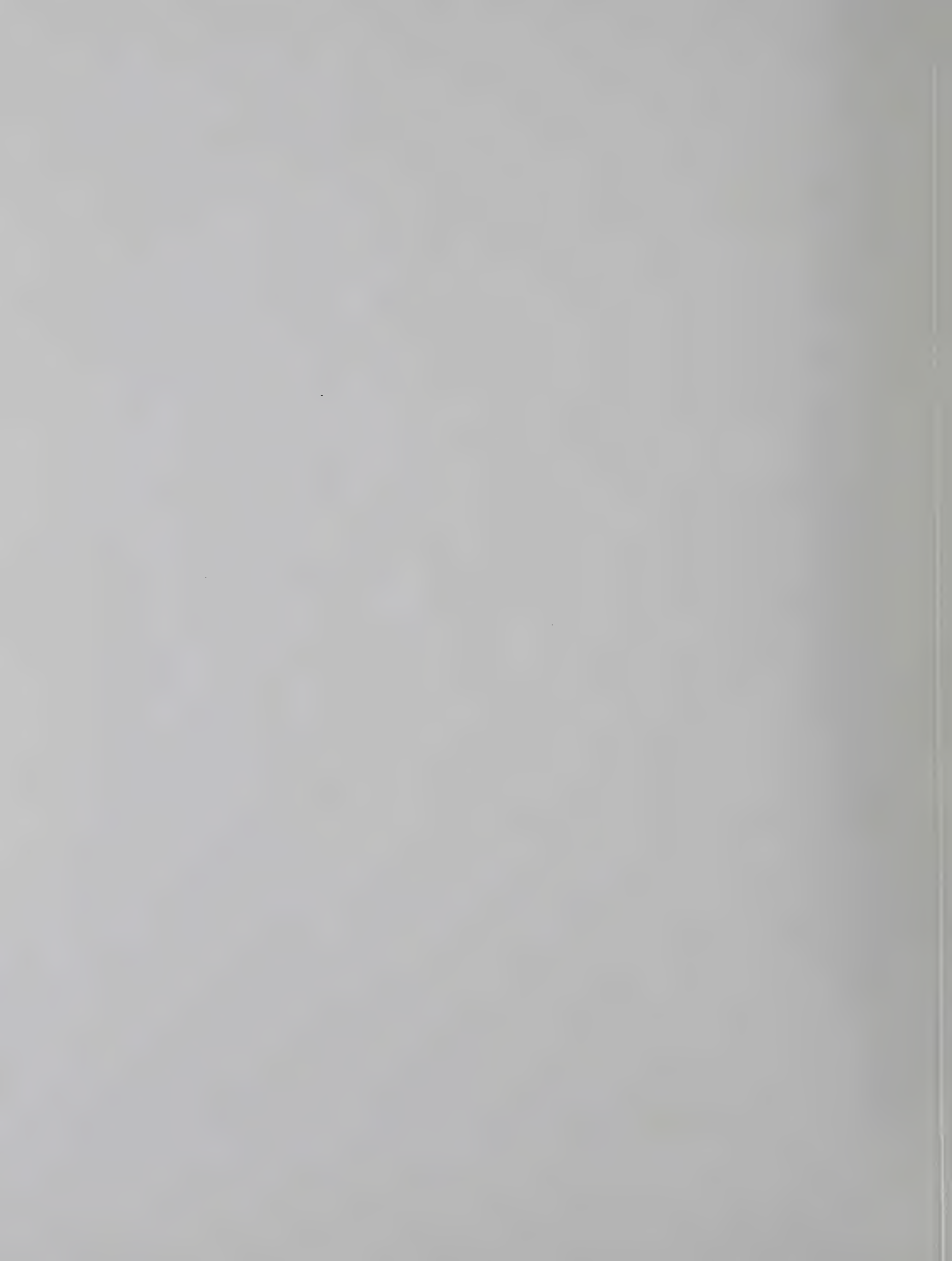




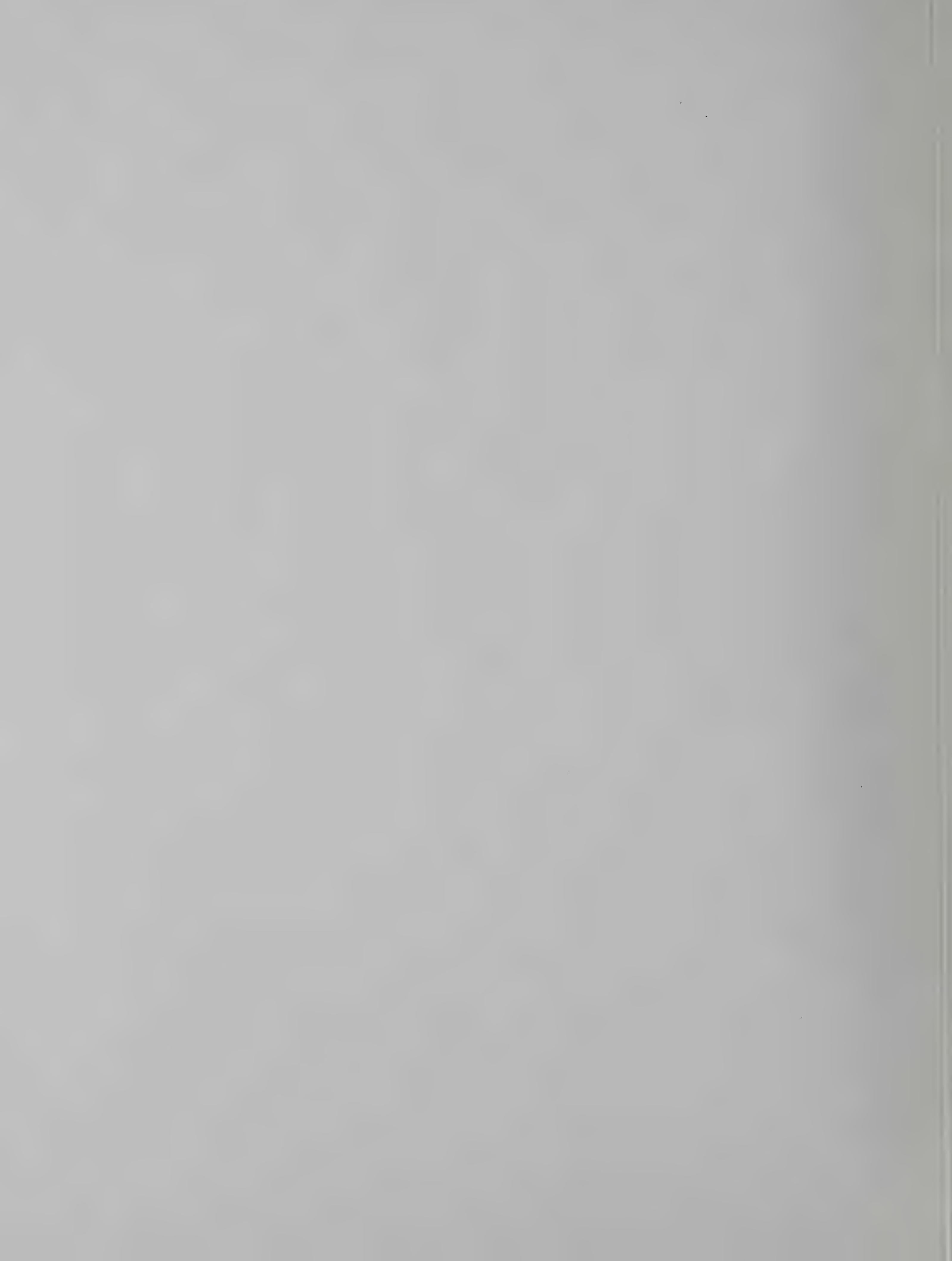






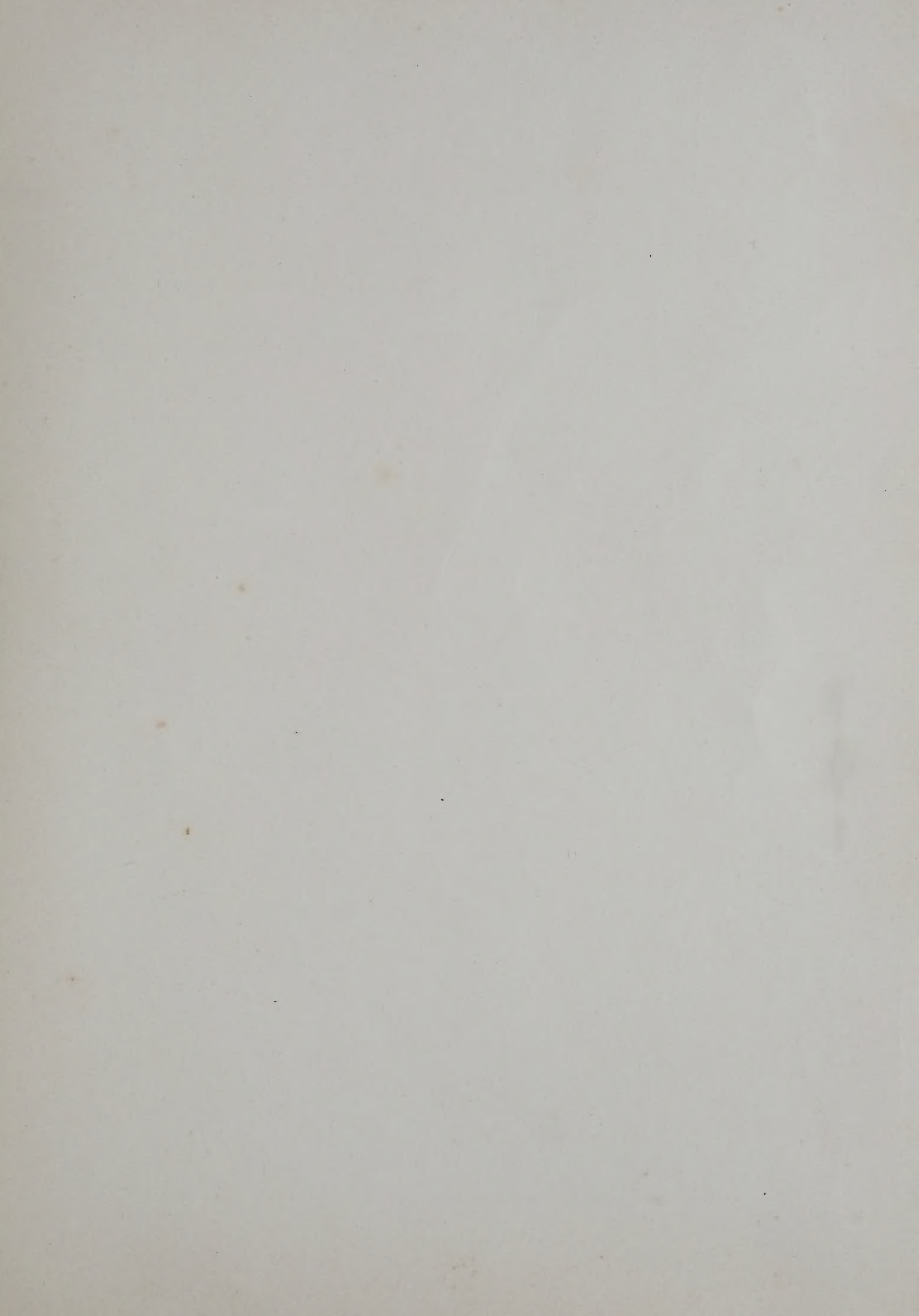


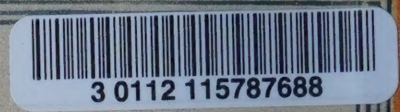











3 0112 115787688


Der Früchte-Kranz